

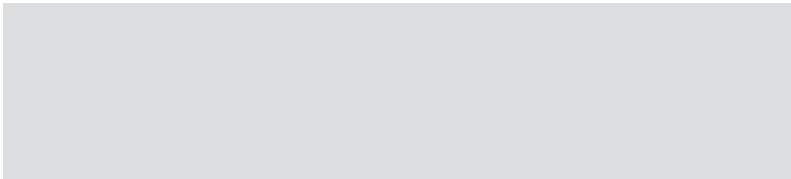
朝鮮初期雲山図の図様

姜 政 模

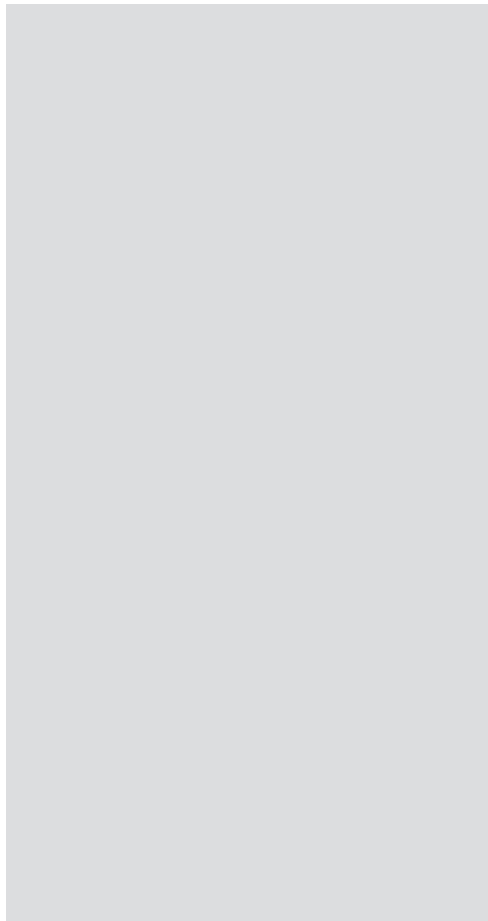
[キーワード：①雲山図 ②青山白雲図 ③朝鮮初期山水画]

はじめに

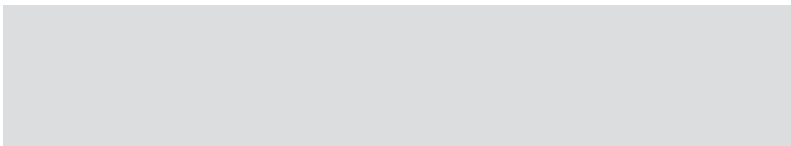
「雲山図」といえば、先ず北宋時代の米芾・米友仁父子による米法山水（図1）、またそれを受け入れて巨山と折衷した元代の高克恭の作品（図2）が思い浮かぶ¹⁾。彼らが雲気を強調した山水画を制作して、それらが「雲山図」また「青山白雲図」と呼ばれていたこと、その画風が後の山水画に大きく影響を与えたことは確かだが、「雲山」「青山白雲」は、基本的に画題を表す用語であり、画風や画派を指すものではなく、そう呼ばれたもののすべてが米法山水であるわけではない²⁾。



【図1】米友仁〈雲山図巻〉（クリーブランド美術館）



【図2】高克恭〈雲横秀嶺図〉(国立故宮博物院(台北))



【図3】方從義〈雲山図巻〉(クリーブランド美術館)

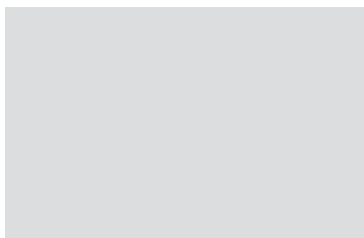
例えば米友仁や高克恭から影響を受けて〈山陰雲雪図〉（台北故宮博物院）や〈白雲深處図〉（上海博物館）などを描いた元末の道士画家・方從義の作品の中には、華北系山水画の線的な描写を用いて奇異な山容を表現した〈雲山図巻〉（クリーブランド美術館）（図3）がある。そこには、雲煙やその中に隠顕する樹林など、米友仁や高克恭と共通するモチーフもあるが、江南系山水画に属する彼らの画風とは異なるところもある。これに限らず「雲山図」「青山白雲図」と呼ばれてきたものにはより多様な表現が見られる。

朝鮮初期も同様で、米法山水や高克恭からモチーフを取り入れてアレンジした様々な折衷型雲山図が描かれていた可能性がある。本稿では、高克恭以降に様々に変貌する元末頃の作品と比較しながら、朝鮮初期に描かれた「雲山」の特徴を考察し、この時期の雲山図が従来指摘されるものより多様なのもであったことを指摘したい。

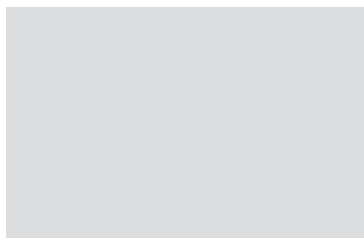
一 朝鮮初期の雲山図

本稿では、朝鮮初期の作品として、大和文華館〈雲山図〉六点（図4～9）、南禅寺の伝高然暉〈雲山図〉（図10）、九州国立博物館〈瀟湘八景図〉のなかの「煙寺暮鐘」（以下、九博本「煙寺暮鐘」）（図12）と「洞庭秋月」（以下、九博本「洞庭秋月」）（図13）、個人蔵の伝馬遠〈白居易載鶴図〉（図14）、伝玉潤〈雲山図〉（図15）を取り上げる。

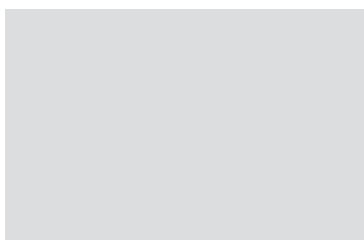
この点について確認しておけば、朝鮮時代絵画史の時代区分は、安輝濬氏による初期（一三九二年～一五五〇年頃）、中期（一五五〇年頃～一七〇〇年頃）、後期（一七〇〇年頃～一八五〇年頃）、末期（一八五〇年頃～一九一〇年）の四期とするのに従っている³⁾。安氏は、朝鮮初期の雲山図は高克恭系画風を継承していたが、十六世紀後半には明代の米法山水の影響を受けたとし、その例として文人・金安老（一四八一～一五三七）の息



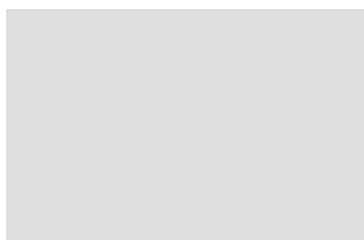
【図 7】大和文華館〈雲山図〉



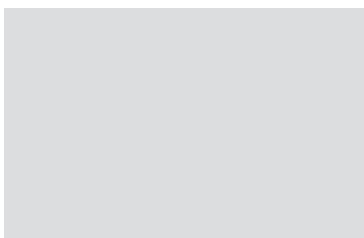
【図 4】大和文華館〈雲山図〉(徐文寶款)



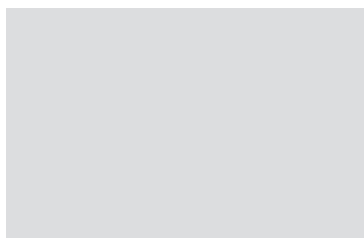
【図 8】大和文華館〈雲山図〉



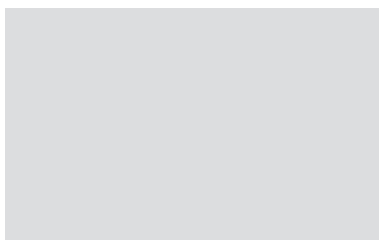
【図 5】大和文華館〈雲山図〉(李長孫款)



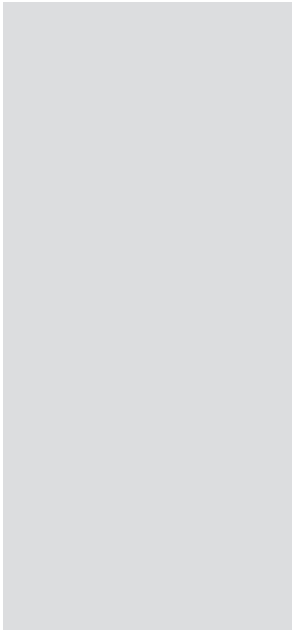
【図 9】大和文華館〈雲山図〉



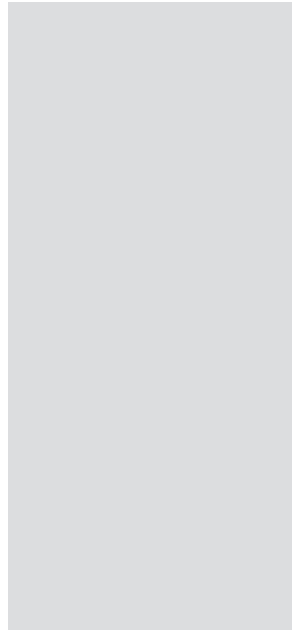
【図 6】大和文華館〈雲山図〉(崔叔昌款)



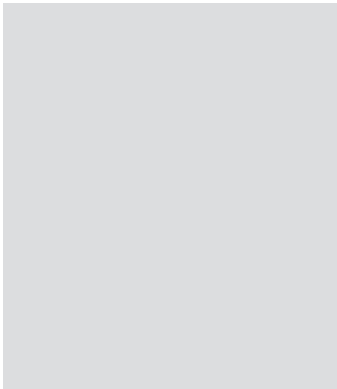
【図 9-1】大和文華館〈雲山図〉の部分



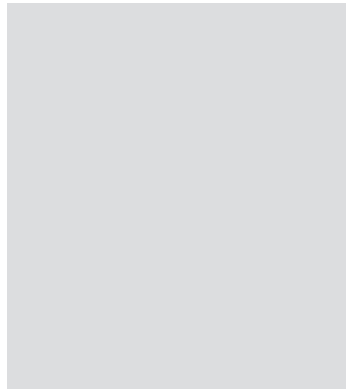
【図 11】伝高然暉〈雪山図〉
（南禅寺金地院）



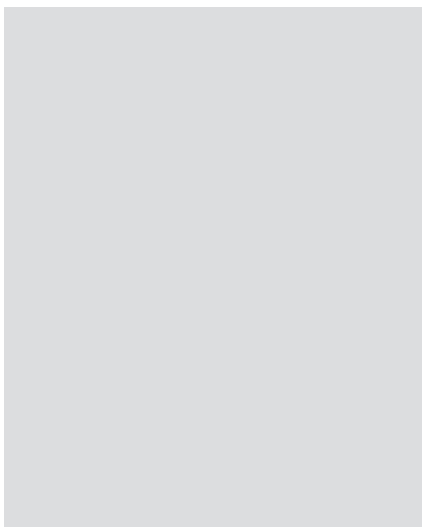
【図 10】伝高然暉〈雪山図〉
（南禅寺金地院）



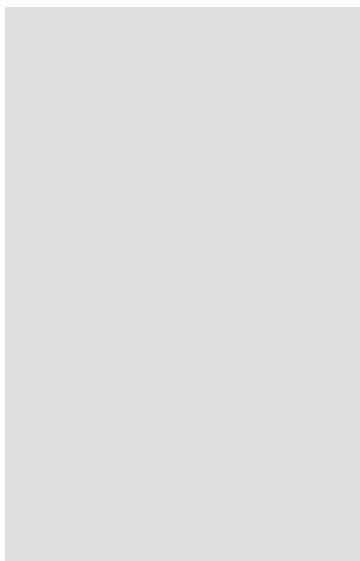
【図 13】〈瀟湘八景図 洞庭秋月〉
（九州国立博物館）



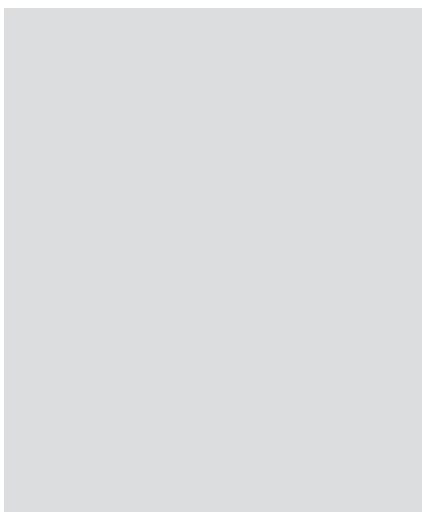
【図 12】〈瀟湘八景図 煙寺暮鐘〉
（九州国立博物館）



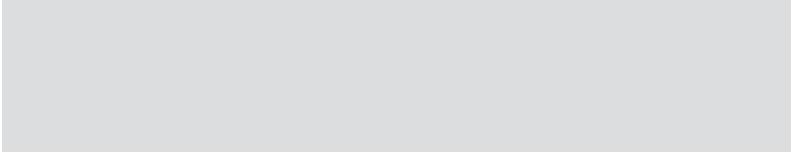
【図 14】伝馬遠 〈白居易載鶴図〉 (個人蔵)



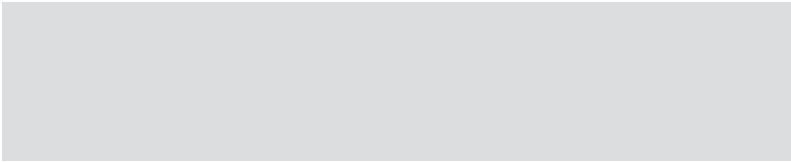
【図 15】伝玉潤 〈雲山図〉 (個人蔵)



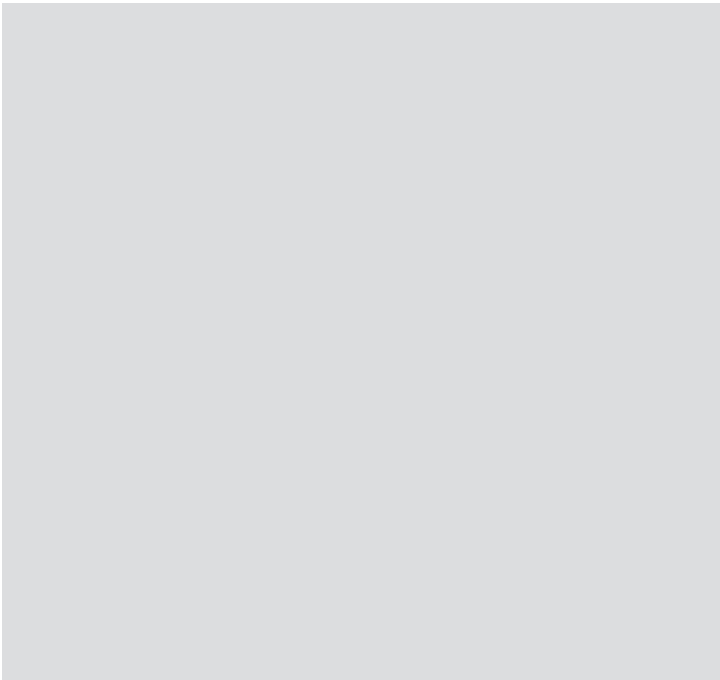
【図 16】金禎 〈夏山暮雨図〉 (韓国国立中央博物館)



【図 17】李正根〈米法山水図〉（韓国国立中央博物館）



【図 18】謝環〈雲山小景図〉（淮安市博物館）



【図 19】高克恭〈春山欲雨図〉（上海博物院）

子で安堅派山水を継承しながらも、特に浙派風の山水が得意だった十六世紀の文人画家・金禔（一五二四～一五九三）の〈夏山暮雨図〉（韓国国立中央博物館）（図 16）と、図画署の画員・李正根（一五三一年～？）の〈米法山水図〉（韓国国立中央博物館）（図 17）を挙げている。金禔〈夏山暮雨図〉は、高克恭系画風を受け継いだ朝鮮初期の大和文華館本（十五世紀後半）と比較して筆墨法が柔らかく湿潤かつ自由なところに変化を見、また李正根〈米法山水図〉に見られる、誇張された横長い点法や濃淡の対比が顕著な墨法また屋宇の描法などは、明代の米法山水に基づいているとする⁴⁾。このような例から、安氏は朝鮮王朝の雲山図が、高麗末・朝鮮初期に受容された高克恭系の画風から、新しく伝来した明代の画風に変わったことを示唆している⁵⁾。

確かに李正根の作品には、江蘇省淮安縣閘口村の王鎮（？～一四九六）墓から出土された謝環（十五世紀前半活動）〈雲山小景図〉（図 18）のような明代の雲山図と共通点が多く見て取れる。高麗後期には、元代の北京画壇と頻繁な交流があり、朝鮮初期に元代李郭派山水の影響が顕著な作品がよく描かれ、朝鮮中期になると明代浙派からの影響を受けて浙派風の山水が流行することはよく知られている。朝鮮王朝の雲山図においても、朝鮮初期には元代雲山の影響が大きく、十六世紀半以降になると明代化した米法山水の影響が強くなるという見方、より広くは、一五五〇年頃を境界として、元末頃の絵画の影響から、十五世紀頃の明代絵画の影響がより強くなるという時代様式についての見方は妥当なものに思われる。以上のことから、本稿では上記の作品群を、朝鮮初期（一三九二年～一五五〇年頃）に制作されたものとして扱う。

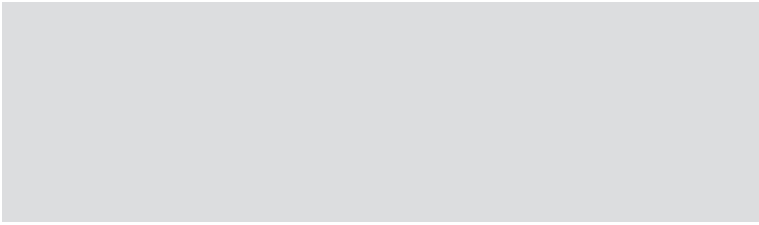
二 朝鮮初期雲山図の図様

1. 大和文華館蔵〈雲山図〉六点

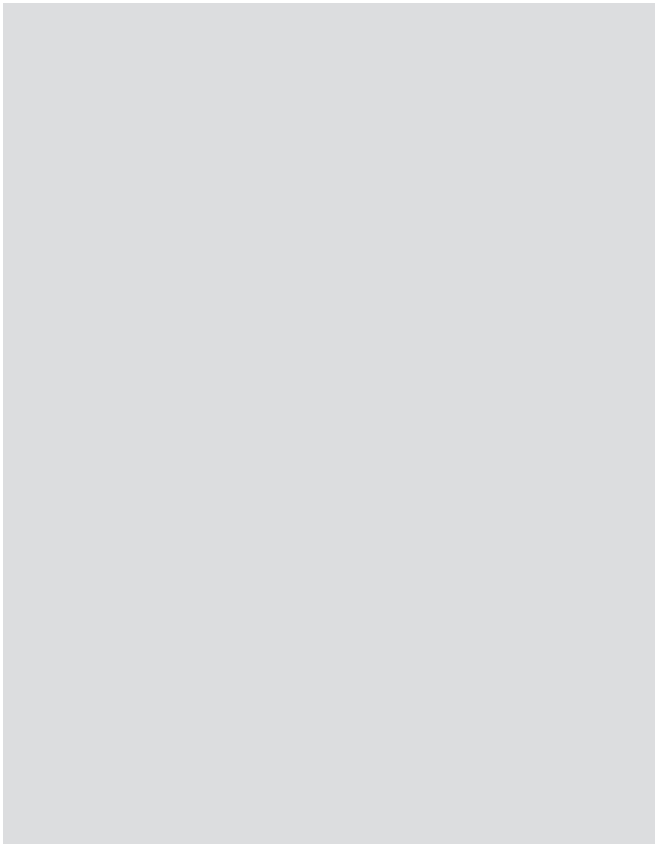
大和文華館蔵の〈雲山図〉六点は、その中の三点に十五世紀後半の成宗時代（一四七〇～一四九四）を中心に活躍した崔叔昌（成宗十八年（一四八七年）春宮都監の造成に参加し、赤衫鹿皮が下賜された。『朝鮮王朝実録』「成宗実録」、李長孫（成倪（一四三九～一五〇四）『慵齋叢話』に崔叔昌と共に当時の画家として記録している。）、徐文寶（成宗十四年（一四八三年）当時の図画署の提調だった姜希孟の推薦で九品遞兒職に薦挙される。『朝鮮王朝実録』「成宗実録」の落款があり、朝鮮初期雲山図の基準作と見做される作品である（図4～9）。

安輝濬氏は、一九八七年には、大和文華館本は高克恭の作品群と相互連関性がある作品であるが、比較的、山が低めで礬頭がなく、空間はより拡大し、また煙雲をもっと積極的に描写することが高克恭の作品群と違う点であると指摘し⁶⁾、その後二〇〇〇年には「米氏父子の米法山水画風を中心に董源・巨然の画風と青録山水を調和させた高克恭の作品と違って董源・巨然の画風が排除されていて中国絵画の韓国的受容の一面を窺わせる⁷⁾。」と述べている。

また朴恩和氏は二〇〇二年の論考で、画面を対角線に分けて片方には近景の土破から雲煙を隔して後ろの方に繋がる遠山に景物が連なり、反対側には水面が占めている構図や樹林の描写が高克恭〈春山欲雨図〉（図19）と非常に類似するなど元代高克恭系米法山水を土台にしていると、また江蘇省淮安縣閘口村の王鎮（?～一四九六）の墓から出土された四点の雲山図の中、黄希穀（十五世紀中半活動）の〈溪山游賞図〉（図20）を挙げ、高克恭の米法山水を固守した保守的な面があり、謝環（十五世紀前半活動）などの他の三点の米法山水（図18）とは少し違う様式であるとふれ



【図 20】黄希毅 〈溪山游賞図〉(淮安市博物館)



【図 21】高克恭 〈春山晴雨図〉(国立故宫博物院 (台北))

ながら、景物の配置や非対称的な構図が大和文華館本と非常に類似し、また九博本「煙寺暮鐘」にも通じるなど、このような構図が朝鮮初期に米法山水を受け入れた作品の基本的な構図になっていたことが分ると、また一方では比較的濃い彩色の使用や強い墨線で山と岩の輪郭線を引き、また岩の表面には短い筆線を用い、まるで斧壁皴のように描写したこと、また墨点や筆致一つ一つが隈取りで滲んで混じり合うことなく、表面に目立つように描いたことなどが、中国画に見えない本図の特徴と指摘している⁸⁾。

二〇〇四年、鄭響民氏は華北山水の壮大な山勢、また江南の闊葉樹と華北地方の針葉樹が一つの空間に描かれているが、このような折衷技法の先例を高克恭の〈春山晴雨図〉（図21）に見ることができると触れながら、朝鮮初期絵画は元代の絵画より線的な要素が顕著で、遠景と近景が同じ濃淡の彩色と墨で描かれて、空間の奥行感の表現は景物の対角線的配置に依存していると、また画面を横切る白い雲が近景と遠景の有機的な関係を表現するのに効果的に利用されていると論じ、このような表現が朝鮮初期・中期山水画の空間処理によく見える特徴であると述べている⁹⁾。

また近年、板倉聖哲氏は大和文華館本について「その画風は所謂米法山水の伝統に拠っており、〈雲横秀嶺図〉（一三〇九年）（図2）や〈春山欲雨図〉（図19）などに見られるような元時代の高克恭の画風に近似している。これらの図様自体は、成宗期の物と考えられる。但し、六点の画風も三人の画家の落款の書風も完全に合致しており、成宗期の原図に基づいた朝鮮時代中期の摸本と見なすべきであろう。」¹⁰⁾とされている。摸本の問題については、確かに朝鮮初期の画員画家が作品に落款を残すのは極めて珍しいが、作品自体は朝鮮初期のもので、落款のみが後入れという可能性も考えられる。いずれにしても、本図が十五世紀後半頃の画風を示すこと、元代高克恭系雲山図の影響を受けながらも、線的な表現が多く景物の配置

によって遠近感を表す傾向が強いという点では見解は一致している。このように先行研究では〈雲横秀嶺図〉〈春山欲雨図〉〈春山晴雨図〉との比較から、本図の画風の系統が語られてきたが、実際には他の要素も取り入れられており、単純には論じられない。

〈雲横秀嶺図〉は、一三〇九年の李衍の年記を持ち、高克恭の真作と認め得る唯一の作品¹¹⁾であるが、縦長の画面の中央に高く聳える主山を置く、大観的な構図を取り、水面の占める空間は比較的狭い。このような構図と米氏雲山図(図1)とを折衷したのが高克恭系雲山図で、大和文華館本もこれに属するというが、細部の描写は異なっている。〈雲横秀嶺図〉は点描を中心に、面的なマチエールの効果を生かすため、楼閣などの線的なモチーフを最小限にしており¹²⁾、これは米友仁〈雲山図巻〉にも通じる点である。この点では大和文華館雲山図とはかなりの差が感じられ、また横長い画面に描かれた大和文華館本の方が水面を広くとっている点も異なっている。

〈春山欲雨図〉(図19)は高克恭の伝称作の中では技法的な面で〈雲横秀嶺図〉に一番近い作品であるが、樹林の中の屋舎には線的な表現が目立つ。これについては、明末の董其昌が「高房山は瓦屋多く、米家は草堂多し。此れを以て辨を為す。」(『画眼』)と記すのが注目される。〈雲横秀嶺図〉に「瓦屋」は見えず、点描の樹林の中に小さな「草堂」などが描かれるが、〈春山欲雨図〉や元末の高克恭系雲山図には、線描の目立つ楼閣がしばしば見え、董其昌は恐らくこのような作品を見て「瓦屋が多い」と記したのだろう。

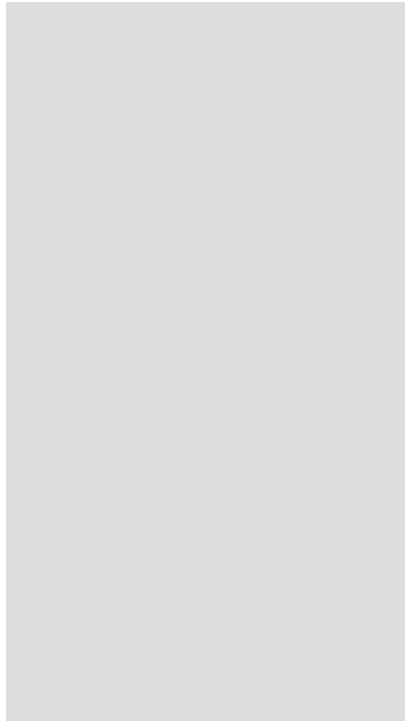
大和文華館本にも楼閣が散在しているが、これと対応するように、高麗末・朝鮮初期の雲山図や青山白雲図の題画詩には「古刹」「招提」などの寺院を指す言葉が多く見られる。数例を挙げれば、鄭樞「題懶翁和尚雲山図」の「層巒古刹白雲間。」(『圓齋彙』巻中)、李承召(一四二二~一四八

四)「題青山白雲図」の「山後山前多少寺。」(『三灘集』巻九)、成俔「題青山白雲図」の「隱映招提迷遠邇。」(『虛白堂補集』巻五「詩」)、徐居正「題崔彦甫所藏姜景愚青山白雲図」の「隱映招提古。」(『四佳集』巻十二「詩類」)などがあり、朝鮮初期の雲山図に寺院がよく描かれたこと、大和文華館本に見えるような楼閣が多く描かれたことを類推でき、これは高克恭よりは後の元末雲山図の影響といえる。

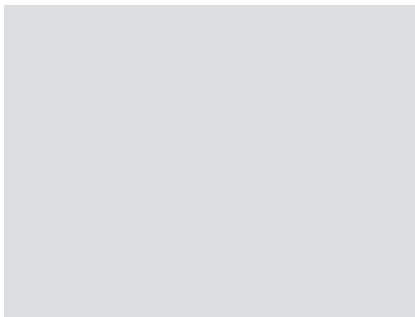
また大和文華館本は〈雲横秀嶺図〉に比べると装飾的で線的な樹木が多く、山容の表現にも線描が見える。このような表現の目立つ作品が〈春山晴雨図〉(図21)である。本図の制作年代は明らかでないが、様式的には〈雲横秀嶺図〉や〈春山欲雨図〉より後であることは確かで、このような画風が大和文華館本のような朝鮮初期雲山図にも影響したと考えられる。

また大和文華館本には、単純化した披麻皴のような皴や胡椒点のような点描が施されているが、このような表現は朝鮮初期の画員画家・李上佐の伝称を持つ〈舟遊図〉(泗川子)(図22)の山に類似する。〈舟遊図〉の山の表現は、盛懋に近いことが指摘されており¹³⁾、元末に流行していた職業画家の画風が朝鮮初期雲山図でも参考にされていたことが推測できる。

また徐文寶の款を持つ雲山図(図4)に注目すると、無款の元人「山水画冊」中の〈雲峰古寺〉(台北故宮博物院)(図23)(『中国絵画全集九(元三)』中国古代書画鑑定組編、文物+浙江人民美術、一九九九年)に見られる、多くの点苔が施される三角形に近い主山や遠山の形と配置や立派な楼閣群に通じるところがある。また山稜の立体感を小斧壁皴のような筆遣いや点苔で表現するところは、永樂・正統年間(一四〇三～一四四九)に活躍した丁玉川筆とされる〈魚楽図〉(台北故宮博物院)(図24)にも通じるところがあり、山の周辺に漂う雲煙も類似する。これについては、明代浙派の直接の影響と見るよりは、元末頃の前浙派的な要素を持つ雲山図があり、それが朝鮮初期の雲山図に、また明代浙派にも影響したと見る



【図 22】伝李上佐〈舟遊図〉（泗川子）



【図 23】元人〈山水画冊〉の中の〈雲峰古寺〉（国立故宮博物院（台北））

方が妥当なように思われる。

以上のことを考え合わせると、大和文華館本の画風は、高克恭系雲山図から派生した画面構成を基にしながら、線的な楼閣や樹木などのモチーフと表現を加えて変容した元末頃の雲山図の影響をより強く受けつつ、さらに様々な画風を折衷し再解釈したものと見ておきたい。

2. 南禅寺の伝高然暉筆〈雲山図〉

南禅寺の伝高然暉筆〈雲山図〉に移れば、周知のように、筆者と伝称される高然暉は、中国や韓国の文献には見えず、日本の室町時代に編纂された『君台観左右帳記』や『撮壤集』のみに見えるものである。『君台観左右帳記』は、十六世紀中半頃からの写本が数多く伝わっており¹⁴⁾、諸写本に記される画人は合計二〇九人であるが¹⁵⁾、高然暉は「元」の部に記され、また『群書類従本』には「高然暉。山水彩墨絵、元暉ニ似レリ。」とあって、米友仁に学んだ元代の画家として知られていたことが分かる。

伝高然暉筆〈雲山図〉(図10)は〈雪山図〉(図11)と、夏景・冬景の対を成す作品である。両軸とも高く聳え立つ主山を描いた大観的な山水画であり、手前に水面と土破や樹木群を描いているが、〈雲山図〉では水面と山の間に雲煙と樹林を描いているなど、高克恭〈雲横秀嶺図〉(図2)のような作品を土台にしたことが明らかである。ここから高克恭の字「彦敬」が訛って「然暉」となったという説があり、一方で『撮壤集』の「高然暉青山白雲」と「高克恭の竹」のように、両者を別人と認識した可能性を示す記事もある。

近代に入っても諸説があり、脇本十九郎氏は一九三三年の論考で、高然暉を架空の人物とする説、朝鮮王朝の文宗期(一四五〇～一四五二)の画家とする説などを否定して、また高克恭とも違う逸伝の画家とする¹⁶⁾。一九五一年、島田修二郎氏は南禅寺本について「高くて丸い山は元の雲山

図に通じるが、山の輪郭が平板で厚味がなく粗い筆を用いる。」ことなどから高麗末の雲山図と捉えている¹⁷⁾。その後、一九八七年に安輝濬氏は島田修二郎氏の論を引用し、本図が高麗末の作品と思われること、また高然暉という名前は「高彦敬」の誤伝と推測されていたことを紹介しながら、名前に関しては安平大君（一四一八～一四五三、朝鮮王朝四代国王世宗の三男）所蔵の絵画を記録した申叔舟（一四一七～一四七五）「画記」（一四四五年記録、『保閑齋集』に収録）に、元代画家のカテゴリに中国の記録には見えない「顧迎卿」という画家の〈清山白雲図〉が載っており、発音から「高彦敬（克恭）」の誤記である可能性が高いことを指摘し、高然暉と顧迎卿はともに高彦敬を指すと見ることができると述べている¹⁸⁾。また二〇〇四年『南禅寺展図録』の作品解説では「山の中腹に突出する磐頭の形や、全体的な空間性の欠如は中国元朝の作というより、これに影響を受けた高麗末から朝鮮時代初期の山水画の特徴を示している。」とされている¹⁹⁾。

このように高然暉の実像は不明で、実在の画人であることも疑われるなか、本図を十六世紀前半の明代の作とする説もある。一方で、張辰城氏は二〇一〇年の論考で、本作品を高麗末のものとするのは、中国の米法山水にも日本のそれにも属さないという暗黙の前提から始る説であり、また高然暉についても不明な点が多いと指摘し、結論として〈雪山図〉の山や樹木の表現が、十五世紀半ばから十六世紀初にかけて制作された明代の浙派の作品にも見えること、〈雲山図〉の山や樹木と類似する表現が十五世紀の明代の雲山図にも見えることなどから、本図を描いたのは、浙派の影響を受けた十六世紀前半頃の、明の地域画家である可能性が高いとしている²⁰⁾。

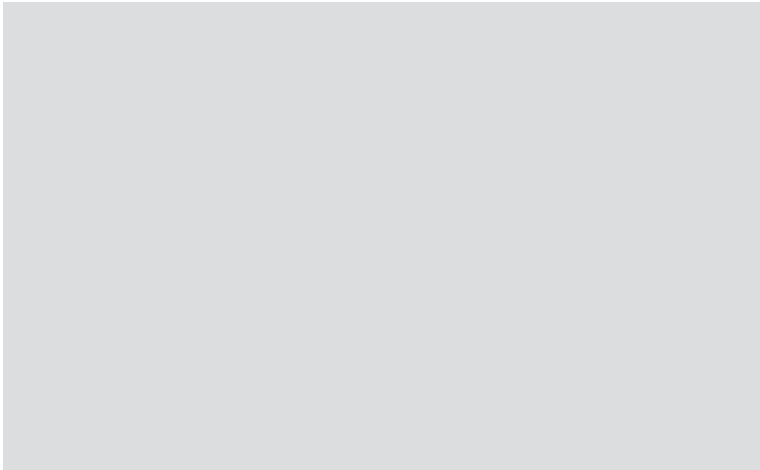
日本で高然暉という画家が雲山図をよく描いたと認識されてきたことは、多くの伝称作が伝えられ、狩野派の摸本にもよく見えることから明らかだ

が、それらが同一の画人によるものでないことはもちろんで画風にも振幅がある。そのなかで、張辰城氏が南禅寺本に指摘した浙派的な画風は、これを他の伝称高然暉画から区別するものとして意味が大きいと思われる。

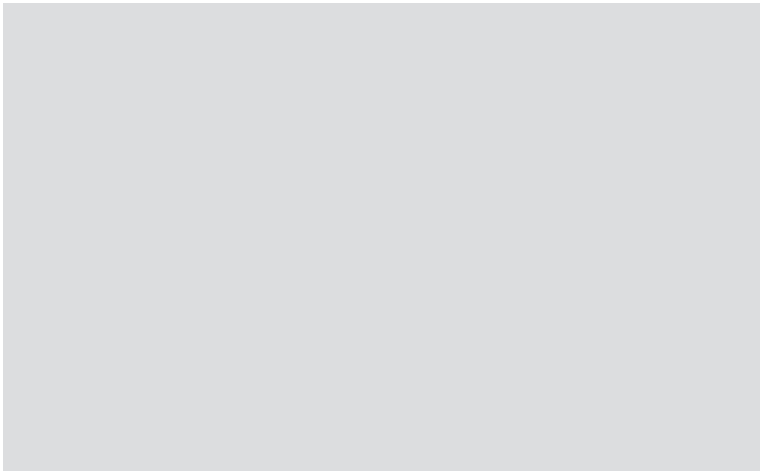
高麗末頃に多くの中国画が流入したことは金安老（一四八一～一五三七）『龍泉談寂記』などに記されるが²¹⁾、同時期である元末の絵画が最も多く入って来たと考えるのが自然だろう。そしてその中には前浙派的な画風の雲山図も含まれていた可能性がある。たとえば、朝鮮初期の代表的な文人画家・姜希顔（一四一七～一四六四）も雲山図を描いたことが、徐居正『四佳集』巻十二「題崔彦甫所藏姜景愚（姜希顔）青山白雲図」²²⁾から分かるが、姜希顔の作品としては浙派風の大胆な筆遣いが特徴的な〈高士観水図〉（国立中央博物館）がよく知られる。雲山図も浙派風の画法で描かれていた可能性があり、そのもとになったものとして、高麗末に齎らされた元末の前浙派的な画風の雲山図を想定することも可能だろう。南禅寺本も、この流れのなかで理解できるのではないだろうか。

〈雪山図〉からみてゆけば、山肌には墨擦などを用いて粗放な山の質感を表し、山頂に点描を打っているが、これは元末の作とされる元人筆〈青山白雲図〉（台北故宮博物院）の高く聳え立つ多くの山峰の表現とよく似ている（図25）。このように高克恭に比べ粗放で単純化する傾向は、浙派の画風が流行する前の元末頃の雲山図にも現れる表現である。これは大和文華館本の徐文寶款〈雲山図〉（図4）に小斧劈のような皴が施されていることとも関連すると考えられる。塚本麿充氏が、十五世紀後半の朝鮮初期〈瀟湘八景図〉「江天暮雪」（九州国立博物館）に見える強い輪郭線による岩塊の輪郭など、渴墨線による雪景の表現が伝高然暉〈雪山図〉（塚本氏は朝鮮時代の十六世紀の作品とされている。）を想起させるというように²³⁾、他の朝鮮初期絵画にも類似する画法が見えることが注目される。

また画面左下の葉が絡み合う枯木や蔓などにも、浙派的な樹木表現が見



【図 24】 丁玉川〈魚楽図〉の部分（国立故宮博物院（台北））



【図 25】 元人筆〈青山白雲図〉部分（国立故宮博物院（台北））

えるが、このような表現は「安忠」という印を持ち、朝鮮時代の十六世紀の作品とされる筆者不詳〈寒江独釣図〉（日本個人蔵）（図26）の画面左下の土破の上にも見えている。輪郭線を用いた幹と枯れた細い枝が散発的に伸びる点が類似しており、朝鮮時代における浙派画風との関係も確認できるのである。

一方の〈雲山図〉は、聳え立つ巨山に点描が施され、山間や麓に雲煙や樹林が描かれ、手前を水面とし、また土破とその上に米友仁由来の無根樹が描かれるなど、高克恭〈雲横秀嶺図〉の基本型を維持している。元末頃の雲山図の影響が考えられるが、これは前述したように〈雪山図〉が元末頃の〈青山白雲図〉の影響が見えることとも軌を一にすることである。

そして元末の雲山図には米友仁に由来する面的な無根樹だけではなく、線的な表現が目立つ樹木が混在することが多く、また無根樹が見えないこともある。これに対して、本図が専ら米友仁からの面的な無根樹を取り入れたことは注目される。巨山に無根樹という組み合わせは、明代よりはもっと高克恭の時代に近い頃の傾向と言える。そしてこのような無根樹は大和文華館本の一図の前景の右側にも類似する表現が見えており、他の朝鮮初期雲山図にも描かれたことが分かる（図9-1）。輪郭線を用いず表現した無根樹の枝が「V」字の形に伸びていること、また筆を横に引いて表現した闊葉樹の葉などが類似し、その横に小さい屋舎を描くのも同様である。このような表現は高克恭〈雲横秀嶺図〉の左下の土破の上にも、伝高克恭〈春山欲雨図〉（図19）の中景の土破の上にも似たものが確認できる。このような特徴を持つ無根樹の淵源は米友仁〈雲山図巻〉（クリーブランド美術館）（図1）にあるが、大和文華館本や南禅寺〈雲山図〉ではやや単純化されている。

ここで、改めて南禅寺本が朝鮮初期の作と見る論を補強しておこう。一つは南禅寺本で〈雲山図〉と〈雪山図〉とがセットになっていることであ

る。雲山図と雪山図は高麗末にも描かれていたことが、中国で仏法を学び高麗の恭愍王（一三三〇～一三七四）の王師となった禅僧・懶翁和尚（一三二〇～一三七六）の作品についての、元天錫（一三三〇～？）『耘谷行録』巻之一「詩」「題懶翁和尚雲山図」や、李詹『雙梅堂先生篋藏文集』巻一「詩類」「江月軒（懶翁）雪山図」などから知られ、朝鮮王朝の初期になると、雲山図と共に雪山図を鑑賞したという記録がよく見られるようになり、特に成宗期（一四七〇～一四九四）頃の記録には多く確認できる。

成俔（一四三九～一五〇四）『虛白堂集』巻二「内出山水図二首」は宮廷から出された〈青山白雲図〉に寄せたものだが、これと共に〈寒江風雪図〉の題画詩二首が詠まれている。また『朝鮮王朝実録』「成宗実録」成宗十年（一四七九）二月一日条には、成宗が〈青山白雲図〉と〈雪山図〉を出して金守温（一四一〇～一四八一）と徐居正などに命じて〈雪景図〉の題画詩を、承政院と弘文館に命じて〈青山白雲図〉の題画詩を作らせたという。さらに金安國（一四七八～一五四三）『慕齋集』巻四「詩」中には僧侶熙允に頼まれて綴った〈青山白雲図〉と〈江山暮雪図〉の題画詩がある。これらの詩文から十五世紀後半頃に、雲山図と雪山図をセットとして鑑賞したことが分かる。朝鮮初期には青山白雲図とともに瀟湘八景図について詠った題画詩が最も多く、他にも四時図類に関する題画詩も多くみられるが²⁴⁾、この時期に描かれた瀟湘八景図を見ると、春夏秋冬の順に四季の季節感を表す特徴があり、また四時八景図と題される作品も描かれていたことなどから、朝鮮初期の人々は山水画を通じて季節感を楽しむのを大変好んでいたことが分かる。

もう一つ、南禅寺本の〈雲山図〉と〈雪山図〉は、朝鮮初期山水図の特徴である対称的な構図をとる対幅である。〈雪山図〉では、主山を画面の隅に傾いて描いて、画面前景の右側に水面を、左側に土破と樹木を描いているが、〈雲山図〉は左右を反転して両軸が対称構図としている。以上か

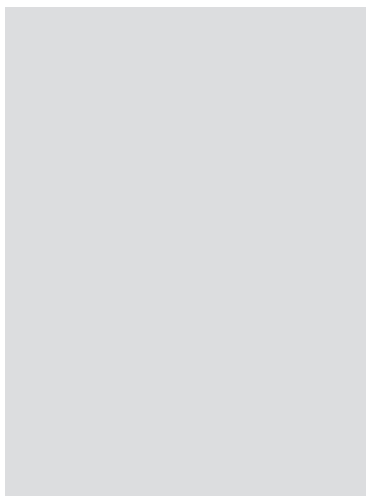
ら南禅寺本は元末頃の過渡期的な雲山図の影響を受けたもので、大和文華館本と近い十五世紀後半頃の朝鮮初期の作品といえよう。

もう一つ付け加えると東京国立博物館の狩野派中国絵画摸本の中にある、伝高然暉〈雲山図〉（六二四八番）（図 27）も、二幅が南禅寺本とよく似た対称構図をとっており、その原本が朝鮮初期山水画の特徴を持っていたことがわかる。またこの摸本の画面構成は、二〇〇八年の「朝鮮王朝の絵画と日本」展で朝鮮時代の作品として紹介された伝玉潤〈雲山図〉（図 15）とも類似することが注目される。高麗末・朝鮮初期には多くの雲山図（青山白雲図）の題画詩が遺っており、よく描かれていたことが知られるものの、作例が少なく不明な点が多いが、南禅寺本はその一つの道標になる作品として意味があると言えよう。

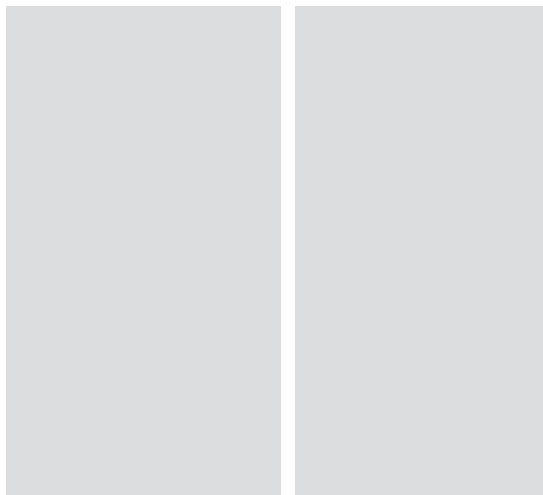
3. 九州国立博物館〈瀟湘八景図〉の「煙寺暮鐘」、伝馬遠の〈白居易載鶴図〉

九州国立博物館の〈瀟湘八景図〉（以下、九博本）は、一九九六年に戸田禎佑氏によって、元代李郭派の影響を受けたもので、全体としては前浙派風の画風を見せる十五世紀後半の朝鮮時代の作品であるが、そのなかの「煙寺暮鐘」（図 12）については、元代に摂取された米友仁の雲山図様式を継承していると紹介された²⁵⁾。

この八曲屏風には、一五八四年に金玄成（一五四二～一六二一）が写した陣濼（高麗の詩人、一三世紀前半活動）の宋迪八景詩が貼られているが、板倉聖哲氏によると、書と画の絹質は異なっており、画は毛利家旧蔵の「八景押絵貼小屏風」に相当し、江戸時代の享保年間（一七一六～一七三六）までは、書画が別々に表装されていたこと、また雲谷派の等与（一六一二～一六六八）と等的（一六〇六～一六六四）によって「高麗画」と鑑定されたことが知られる²⁶⁾。また近年の解説で、板倉氏は「北宋・金時代李郭派の造形語彙を基本としているが「煙寺暮鐘」は江南系、元時代の



【図 26】安忠（印）〈寒江独釣図〉（日本個人蔵）



【図 27】狩野派中国絵画摸本六二四八番（高然暉〈雲山図〉の摸本）

高克恭画風に近く、華北・江南両系統の要素が認められる。」としている²⁷⁾。

このように、九博本〈瀟湘八景図〉は、全体としては華北系山水に基づくものだが、特に「煙寺暮鐘」は江南系の高克恭風の雲山とされている。山の麓の雲林や山稜に点描を打っているなど、「煙寺暮鐘」が高克恭の雲山図を意識しているのは確かである。しかし、点描の形はいわゆる米点とは異なっており、また八景全体の皴法を見ると、中国画にみる華北系山水からも江南系山水からもずれたものになっており、単純にいずれかの伝統に属すとは言い難い。この皴法は、十五世紀後半頃現れ、十六世紀前・中半によく用いられる「短線点皴」に近く、その初期的な表現と見てよいだろう。

安輝濬氏は短線点皴について、「この皴法は安堅画風の影響を受けた十五世紀後半から十六世紀前半の画家たちによって発展したと思われる。然しこれが安堅自身の創案である可能性は殆どない。安堅の真筆である〈夢遊桃源図〉と代表的な伝称作品である〈四時八景図〉などにはまだ短線点皴が見られないからである。この皴法は元々擦染や渲染を用いて個別的な筆画や筆痕、又は筆線が見えない安堅の筆法が継承されながら十五世紀後半からその影響を受けた画家たちによって次第に筆画が個別化する傾向を見せ、それがまた伝統の継承過程で短線点皴に発展したと考えられる。」²⁸⁾と述べている。安堅を始めとする李郭派山水を継承した山水によく使われるのが短線点皴であるということであるが、高克恭系雲山図と分類される九博本「煙寺暮鐘」にも似た表現が見えるわけである。ここから短線点皴は江南系山水にも使われていたことがわかる。

また、煙寺暮鐘図であるにもかかわらず、主要なモチーフである寺院や鐘楼などが見えず、雲煙や樹林の中に隠れている小さな屋舎や小船が描かれるぐらいである。このように線的なモチーフを最小限にしたのは、元末

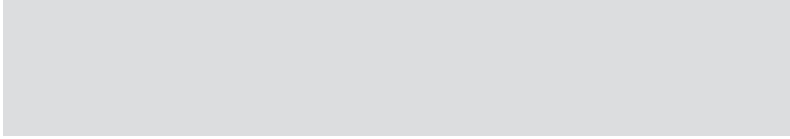
の雲山図よりは、高克恭〈雲横秀嶺図〉に通じるものであり、楼閣などが見える大和文華館本（図4～9）などより、様式的には古式であることを意味すると思われる。

もう一つの特徴は、広々とした水面を描いていることである。九博の〈瀟湘八景図〉は八景すべてに広い水面を描いているが、このような平遠を強調した奥へ広がる水面の表現は、高克恭〈雲横秀嶺図〉のように巨山によって前面を遮蔽された空間とは異なるもので、広く見れば、例えば南宋時代の江参〈千里江山図〉（台北故宮博物院）（図28）のそれに通じている。このような点で九博本「煙寺暮鐘」は、高克恭風に江南系山水の広々とした水面を合わせて折衷した作品といえるだろう。類似する作品としては、伝馬遠〈白居易載鶴図〉（図14）があり、板倉氏は「箱書に「山水 唐・馬遠」とあり、馬遠の伝称を持っていたことが分かるが、その画風は朝鮮前期における米法山水の系譜に属するもの。」と紹介している²⁹⁾。本図は図様・画風とも九博本「煙寺暮鐘」また次節で述べる「洞庭秋月」に通じるところがある。山などの細部描写は「煙寺暮鐘」のように高克恭などの江南系山水に近い表現だが、「煙寺暮鐘」に比べ山容表現が高遠視であること、また雲煙の表現などは「洞庭秋月」に近い。

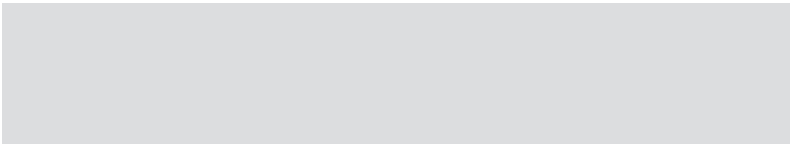
4. 九州国立博物館〈瀟湘八景図〉の「洞庭秋月」

本節では雲煙やその中に隠顕する樹木、また屋舎などの雲山のモチーフと、華北系山水とを折衷した作品も「雲山」や「青山白雲」と題された可能性について検討する。

高麗末・朝鮮初期の詩文の中には元代の道士画家・張彦輔の青山白雲図に関する詩文が多く見えるが、張彦輔は商琦に学んだ画家で³⁰⁾、また商琦は代表的な華北山水の画家で李郭派の祖である李成に学んだと知られる³¹⁾。現在、張彦輔の山水画は知られていないが、彼が学んだという商



【図 28】江参〈千里江山図〉（国立故宮博物院（台北））



【図 29】商琦〈春山図〉（国立故宮博物院（台北））

琦の〈春山図〉（台北故宮博物院）（図 29）を見ると華北系山水の山容表現に、江参〈千里江山図〉（図 28）のような江南山水の広々とする水面が画面奥へと広がる表現が組み合わされ、さらに雲山図のモチーフである雲林が、画面の所々に取り込まれており、張彦輔の画風を思い起こさせる。

また元末の張羽（一三三三～一三八五）が唐棣の作に題した「唐子華雲山歌」（『靜菴集』巻二）には、次のような一節がある。

（前略）唐侯本是雪川秀、愛畫髣髴董與李。長松平遠早已工、更上歙州看山水。歸來却師郭咸寧、參以房山勢莫比。始知絕藝老更成、庸夫俗輩那知此。此圖三尺誰為贈、雲氣蒼茫石塊磊。牛羊未歸樵子出、戶牖寥落蒼崖低。（後略）

唐棣は、若い時から長松平遠が巧みで、山水は郭熙などを師としたが、更

に高克恭からも学び、雲気が蒼茫とした雲山を描いたという。やはり華北系の山水と折衷された「雲山」であり、商琦〈春山図〉や方從義の〈雲山図巻〉(図3)のような作風も「青山白雲」「雲山」と題されたことが推測できる。

そして朝鮮初期の場合、当時を代表する画員画家で〈夢遊桃源図〉などから李郭派を学んだことが知られる安堅が、青山白雲図を最も得意にしたと成俔『慵齋叢話』に記されていること、また安平大君所蔵の絵画を記録した「画記」に安堅の〈雨後新晴図〉〈春雲出谷図〉〈幽雲滿壑図〉〈水墨白雲図〉があり画題から青山白雲図に類するものと推測できること、また金安老の『龍泉談寂記』に安堅が郭熙、李弼、劉融、馬遠などを学んだと記されるが、この中の画家の一人・劉融〈青山白雲図〉について元代の掲傒斯(一二七四～一三四四)が「題許參政所藏劉伯熙青山白雲図(中略)捫關闖許窺李郭、畫得群山自疑薄。近來頗亦師高公(高克恭)、青山長著白雲封。(後略)」(『掲文安詩集』卷七)と、李郭に代表される華北山水と高克恭から学んで、これを描いたと記していること、また安平大君所蔵の絵画を記録した「画記」に劉融の〈春曉烟嵐図〉があるが、画題からして雲山図の特徴をもち、安堅ら朝鮮初期の画家に影響した可能性に関して拙稿で論じたことがある³²⁾。

元代の折衷的雲山図と朝鮮初期雲山図に関する図様上の詳しい検討は別稿で行うが、張羽「唐子華雲山歌」や掲傒斯「題許參政所藏劉伯熙青山白雲図」に、最初は華北山水を学び、そこに高克恭の雲煙表現を加えたと記していることや方從義〈雲山図巻〉のような作品があることを考えると、朝鮮初期の九博本「洞庭秋月」のような折衷的な画風の作品も「雲山」「青山白雲」と題されていた作品があった可能性があるように思われる。

5. 伝玉澗〈雲山図〉

伝玉澗〈雲山図〉（図15）は一九〇七年の滝清一氏の論考によると、狩野探幽（一六〇二～一六七四）によって玉澗画と鑑定されたものだという。また同氏は本図について強い筆遣いでよく知られる玉澗画にしては、南宗画的な柔軟な画法で描かれており、米芾に学んだ作品としている³³⁾。これによって少なくとも探幽の時代から一九〇七年以降のある時点まで玉澗画として知られていたことが分かるが、何故玉澗とされたのだろうか。よく知られる玉澗が天台宗の僧・芬玉澗であることは、鈴木敬氏によって明らかにされたが³⁴⁾、それ以前には芬玉澗、瑩玉澗、彬玉澗、孟玉澗のなかの誰に当たるかは定かでなかった。

その中で孟玉澗の伝称を持つ、現在の目で見れば朝鮮時代の作品を探幽が写している。京都国立博物館蔵の探幽縮図のなかに、朝鮮初期の瀟湘八景図の中の六景を写した〈山水図巻〉があり³⁵⁾、その中で唯一原画の所在が知られるのが、「平沙落雁」に当たる〈山水図〉（アメリカ個人）で、孟玉澗（孟珍）筆の伝称を持っている³⁶⁾。また『図絵宝鑑』では芬玉澗（若芬）について「模寫雲山以寓意」と雲山を描いたという。単なる推測に過ぎないが、以上の例から探幽の時代には朝鮮時代の作品に玉澗画の伝称がついていた作品がもっとあった可能性がある。若しかしたら探幽は『図絵宝鑑』に芬玉澗が雲山を描いたという記録を参照し、朝鮮時代の画風でまた雲山である本図を玉澗画と鑑定したかもしれない。

伝玉澗〈雲山図〉は、一九八三年の『中国絵画総合図録』四巻（日本篇 二一寺院・個人蔵）には元代の（伝称）高然暉〈山水図〉（整理番号jp12-177）と掲載されており³⁷⁾、二〇〇八年の板倉氏による『朝鮮王朝の絵画と日本』の作品解説で、改めて玉澗の伝称を持つ朝鮮王朝の作品とされ、また溝口家から徳川本家に贈られたことも記されている。要するに遅くとも探幽の時代から玉澗画とされたものが、雲山図であることなどから伝高

然暉画とされ、改めて伝玉潤筆の朝鮮時代の作品とされたと理解できる。

制作年代については、橋本慎司氏が逸伝の画家・制光の作品の中で十六世紀後半に描かれた単幅〈瀟湘八景図〉(栃木県立博物館)を本図(橋本氏の論文は画題を従来通り〈山水図〉と記載している。)との関連で見るべきものとふれながら、本図を朝鮮時代の十六世紀半ば頃の作品とみているが³⁸⁾、本図の下限が分かる。また本稿の一章で検討したように十六世紀半ば以降の朝鮮中期からは李正根〈米法山水図〉(図 17)のような明代化した米法山水図が描かれていたことを考えると本図はそれ以前のものである可能性が高い。

本図の細部描写を見ると山稜に点描を打つことから米氏や高克恭を継承したとわかるが、九博本「遠寺暮鐘」(図 12)の山稜のそれにも近い。また山肌に短い細線を繰り返し山の質感を表現しているが、このような点描や線描の表現に朝鮮初期の短線点皴の初期的な特徴があることなどから伝玉潤〈雲山図〉は十五世紀末頃の作品といえることができる。

まとめ

朝鮮初期雲山図(青山白雲図)は概ね宋代の米氏の雲林に巨山を折衷した元代の高克恭〈雲横秀嶺図〉やそれを受け継ぐ江南系雲山図からの影響を中心に語られてきた。しかしその後の元末の方從義〈雲山図巻〉のような華北系の作品も雲山と呼ばれることに着目し、本稿ではこれらの作品が様式とは関係なく、米家山水からのモチーフである雲林を共有していることが、雲山と呼ばれる理由とみて、朝鮮初期にも例のようなもっと多様性を持つ雲山図が描かれていたことについて考察した。

大和文華館の〈雲山図〉六点は高克恭系雲山図から派生した画面構成を基にしながらも、面的な表現を中心とする高克恭〈雲横秀嶺図〉に比べ、線的な楼閣や樹木などのモチーフを加えるなど、元末頃の雲山図の影響も

強く受けたものであり、また山の細部描写には元末の盛懋画に見える単純化した披麻皴や胡椒点、また元末頃の前浙派的な要素など、元末頃の様々な画風を折衷し再解釈した朝鮮初期雲山図と理解できる。

南禅寺の伝高然暉〈雲山図〉と〈雪山図〉は、その山勢表現が元人筆〈青山白雲図〉（台北故宮博物院）に見えるような元末の前浙派的な荒々しい筆致に近似しており、また〈雲山図〉の聳え立つ巨山と雲林の組み合わせや、線的な樹木表現が混在する高克恭以降の雲山図に比べ、面的な無根樹だけを描いたことは高克恭〈雲横秀嶺図〉に近く、その基本型を維持していることから、元末頃の雲山図の影響が考えられる。さらに朝鮮初期には季節の変化を表す山水が流行り、特に十五世紀後半の成宗期に「雲山」と「雪山」をセットで鑑賞した記録がよく見えること、また両軸が朝鮮初期山水画の特徴である対称構図をとっていることなどから、元末頃の過渡期的な雲山図の影響を受けた十五世紀後半頃の作品と考えられる。

九州国立博物館〈瀟湘八景図〉の「煙寺暮鐘」は江南系と分類される高克恭系雲山を受け継いでいるが、細部描写には十五世紀後半現れた朝鮮初期の特有の短線点皴の初期的な特徴が見える。またこのような表現は八景の中、華北山水を受け継ぐ他の景にも見えるが、これによって朝鮮初期の短線点皴は華北系山水の流を引くものにも、江南系山水の流を引くものにも使われていたことがわかる。また本作には、煙寺暮鐘の主なモチーフである鐘楼など線的な表現が殆どなく、元末の雲山図よりはより古式の高克恭〈雲横秀嶺図〉に近く、そこに江南山水の広々とした水面表現を取り入れた折衷的な雲山図と言える。

九州国立博物館〈瀟湘八景図〉の「洞庭秋月」は華北系山容に、江南系の広々とする水面、また雲煙やその中に隠顕する樹林と屋舎などの雲山のモチーフを折衷したものであるが、このような折衷を語る元末の張羽「唐子華雲山歌」が伝わり、またそのような折衷画風を伝える方從義〈雲山図

卷〉の存在から、朝鮮初期にもこのような作品に「雲山」や「青山白雲」と題された可能性が高いと論じた。

伝玉澗〈雲山図〉は玉澗の作品として伝わったものだが、伝高然暉の作とされることも載ったこともあるなど、その国籍に不明な点が多い作品であったが、近年に朝鮮時代の作品となったものである。そして本図は山の稜線の点描が九博本「煙寺暮鐘」のそれに類似するなど、その点描や線描の表現に朝鮮初期の短線点皴の初期的な特徴があることから、十五世紀末頃の作品と比定した。

以上、朝鮮初期には高克恭系雲山の影響を受けながらも、元末の過渡期的な前浙派的な特徴を持つ雲山図が描かれたこと、また高克恭系雲山に江南山水の広々とする水景を取り入れた雲山図が描かれたことや、華北系山水に米氏からの雲林表現を折衷した作風も雲山や青山白雲と呼ばれた可能性が高いこと、そしてその細部描写に朝鮮初期特有の短線点皴が使われたことなど、様々な雲山が描かれていたことについて論じた。これは元代の復古主義により誕生した折衷画風の高克恭系雲山が朝鮮初期の画壇に影響することに発し、さらに元末頃の様々な画風を受け入れ折衷し、更に再解釈した朝鮮初期の雲山図が描かれるようになったと考えられる。

注

- 1) 米氏と高克恭の画風上の関係について以下の論文を参照。
James Cahill, “Hills Beyond River—Chinese Painting of the Yuan Dynasty”, WEATHERHILL, 1976.
小川裕充「雲山図論続稿—米友仁「雲山図巻（クリーブランド美術館）とその系譜」（上）『国華』一〇九六号、一九八六年。
小川裕充「雲山図論続稿—米友仁「雲山図巻（クリーブランド美術館）とその系譜」（下）『国華』一〇九七号、一九八六年。
呉保合『高克恭研究』国立故宮博物館、一九八七年。

- 鈴木敬『中国絵画史 中之二（元）』吉川弘文館、一九八八年。
- 2) 拙稿「高麗末・朝鮮初期の詩文から見た朝鮮初期の雲山図」『哲学会誌』四十四号、学習院大学、二〇二〇年。
 - 3) 安輝濬『韓国絵画史』一志社、一九八〇年。
安輝濬『한국 회화사 연구』〈韓国絵画史研究〉SIGONGART、二〇〇〇年。
 - 4) 安輝濬「韓国 南宗山水画風の變遷」〈韓国南宗山水画風の變遷〉『三佛金元龍教授停年退任記念論叢』二卷、一志社、一九八七年。十六～十七頁。
 - 5) 安輝濬、注3 前掲書、二〇〇〇年、五二四～五二五頁。
 - 6) 安輝濬、注4 前掲論文、十六頁。
 - 7) 安輝濬、注3 前掲書、二〇〇〇年、三三三～三三四頁。
 - 8) 朴恩和「朝鮮初期（一三九二～一五〇〇）絵画의 対中交渉」〈朝鮮初期絵画の対中交渉〉『講座美術史』十九号、韓国美術史研究所、二〇〇二年、一四八頁～一四九頁。
 - 9) 鄭響民「高麗 後期 絵画—雲山図를 中心으로」〈高麗後期絵画—雲山図を中心に〉『講座美術史』第二十二卷、韓国仏教美術史学会、二〇〇四年。
 - 10) 『朝鮮王朝の絵画と日本』展覧会図録、読売新聞大阪本社、二〇〇八年、作品解説十三。
 - 11) 鈴木敬、前掲書1、五十三頁。
 - 12) 小川裕充、前掲論文1。
 - 13) 安輝濬、前掲論文4、十五～十六頁。
 - 14) 佐藤豊三「君台観左右帳記「飾次第」・「器物」の部 解説」『花伝書原典叢観』Ⅲ、解説書 東京美術、一九八一年、五十一～五十二頁。
 - 15) 矢野環『君台観左右帳記の総合研究』勉誠出版、一九九九年、一六〇頁。
 - 16) 脇本十九郎「高然暉に就いて」『美術研究』十三、美術研究所、一九三三年。
 - 17) 島田修二郎「高麗の絵画」『世界美術全集』十四、平凡社、一九五一年。
 - 18) 安輝濬、前掲論文4、十三～十四頁。
 - 19) 『南禪寺』展覧会図録、東京国立博物館、二〇〇四年、二六〇頁。
 - 20) 張辰城「동아시아 회화사와 그림의 国籍문제」〈東アジア絵画史と作品の国籍問題〉『美術史論壇』三〇号、二〇一〇年。張辰城氏は〈雪山図〉の山の表現が戴進〈山水図〉（台北故宮博物院、一四五二）の斧壁皴や墨擦と類似すること、画面左下の枯木や蔓、雪の積もった葉っぱが絡み合っている表現が朱端（一五〇一年～一五二〇年頃活動）〈寒江独釣図〉（東京国立博物館、十六世紀）にも見えること、また〈雲山図〉は重なっている丸みのある山々に米点が少し施されている表現が戴進〈江山大観図〉（鄭徳坤）や王

鎮墓から出た黃希穀〈溪山游賞図〉と類似すること、また王鎮墓から出た李在〈米氏雲山図〉の樹木の表現が〈雲山図〉の其れにも似ていることを指摘している。

- 21) 金安老『龍泉談寂記』高麗忠宣王在燕邸、構萬卷堂、召李齊賢置府中、與元學士姚遂閻復元明善趙孟頫遊、圖籍之傳、多所闡秘。其後魯國大長公主之來、凡什物器用簡冊書畫等物、舡載浮海。今時所傳妙繪實軸、多其時出來云。
- 22) 徐居正『四佳集』卷十二「題崔彦甫所藏姜景愚青山白雲圖 山青幾百里、雲白千萬重、隱映招提古、稀微樹木濃、也須携客去、準擬約僧逢、却憶江南景、年年愁殺儂。」
- 23) 塚本麿充「李公年「山水図」(プリンス頓ン大学美術館蔵)と北宋後期李郭派の展開」『北宋絵画史の成立』中央公論美術出版、二〇一六、五三四～五三五頁。
- 24) 高蓮姫「朝鮮初期 山水画와 題画詩 비교고찰」(朝鮮初期山水画と題画詩の比較考察『韓国詩画研究』vol. 7、韓国詩研究会、二〇〇〇年。
- 25) 戸田楨佑「瀟湘八景図押絵貼屏風」『国華』一二〇四号、国華社、一九九六年。
- 26) 板倉聖哲「韓国における瀟湘八景図の受容・展開」『青丘學術論集』十四集、財団法人韓国文化研究振興財団、一九九九年。
- 27) 『日本美術全集六卷—東アジアのなかの日本美術』小学館、二〇一五年、作品解説一三七。
- 28) 安輝濬、前掲書 3、二〇〇〇年、四三〇頁。
- 29) 前掲図録 10、作品解説十八。
- 30) 虞集『道園學古録』卷三「太一道士張彦輔族本國人、從玄德真人學道、妙齡逸趣、特精繪事。為其友天台徐中、字用 商集賢(商琦)家法、作江南秋思図。」
- 31) 夏文彦『図繪寶鑑』「元朝」商琦、字德符、曹南人。左山參政第七子、官至集賢學士。山水師李營邱、得用墨法。」
- 32) 拙稿、前掲論文 2、二〇二〇年。
- 33) 滝清一「宗人玉潤の山水画」『国華』二〇四号、一九〇七年。
- 34) 鈴木敬「若芬玉潤試論」『美術研究』第二三六号、一九六四年。
- 35) 板倉聖哲「探幽縮図から見た東アジア絵画史」『講座日本美術史』三、東京大学出版会、二〇〇五、一二二頁。
- 36) 朴海勳『조선시대 瀟湘八景图 연구』〈朝鮮時代の瀟湘八景図研究〉弘益大

学大学院、二〇〇七年、一七一頁。

- 37) 鈴木敬編『中国絵画総合図録』題四巻一日本篇二 寺院・個人蔵一、東京大学出版会、一九八三年。
- 38) 橋本慎司「関東水墨画と朝鮮絵画」『アジア遊学』No.120、二〇〇九年、一二四頁。

〔付記〕

本稿は、平成 28 年度 学習院大学哲学会「秋季研究発表会（2016 年 11 月 於 学習院大学）」で行った口頭発表の内容を加筆・修正したものです。

朝鮮初期 雲山圖의 畫風

姜 政 模

朝鮮初期 雲山圖(靑山白雲圖)는 주로 宋代 米氏의 雲林에 巨山을 折衷한 元代 高克恭의 〈雲橫秀嶺圖〉와 같은 江南系雲山圖의 영향을 중심으로 연구되어 왔다. 그러나 한편으로 元末에 그려진 方從義의 〈雲山圖卷〉과 같은 華北系의 작품도 雲山圖라고 불리는데, 本稿에서는 양식에 관계없이 이 작품들이 雲山이라 불리는 이유가 米氏의 雲林이라는 모티프를 共有하기 때문이라 보았고 朝鮮初期에도 米氏의 雲林을 折衷한 다양한 畫風의 雲山圖가 그려졌다는 것에 대해 考察했다.

大和文華館 소장 〈雲山圖〉 6점은 高克恭系의 구도를 바탕으로 하면서도 面的인 표현에 중점을 둔 高克恭의 〈雲橫秀嶺圖〉에 비해 線的인 樓閣이나 樹枝法이 더해져 있는 점에서 元末 雲山圖의 影響이 두드러지며 山容表現에는 元末 盛懋의 간략화한 披麻皴과 胡椒點, 그리고 元末의 前浙派의인 畫風 등을 折衷해서 재해석한 작품이라 보았다.

南禪寺 소장 傳高然暉筆 〈雲山圖〉와 〈雪山圖〉는 그 山勢 표현이 元人筆 〈靑山白雲圖〉(台北故宮博物院)에 보이는 元末의 前浙派의인 거친 筆致와 유사하며, 〈雲山圖〉의 높이 솟은 巨山과 雲林의 조합 등으로 볼 때 元末 雲山圖의 영향을 받은 것으로 보인다. 그리고 朝鮮初期에는 계절의 변화를 담은 山水畫가 유행하는데, 특히 15세기 후반의 成宗期에 雲山圖와 雪山圖를 함께 감상했다는 기록이 자주 보이는 점과 두 작품이 朝鮮初期 山水畫에 흔히 보이는 對稱構圖를 취한 점에서 前浙派山水의 영향을 받은 15세기 후반의 朝鮮初期 작품으로 보았다.

九州國立博物館 소장 〈瀟湘八景圖〉의 煙寺暮鐘은 江南山水로 분류되는 高克恭系의 화풍을 계승하고 있으나 細部描寫에는 15세기 후반부터 보이는 朝鮮初期 특유의 短線點皴의 初期的인 특징이 보인다. 그리고 이는 八景 중의 華北山水의 영향이 두드러진 작품에서도 사용되는데 이러한 점에서 短線點皴는 華北系뿐만 아니라 江南系山水에도 쓰였다는 것을 알 수 있다. 또한 이 그림은 煙寺暮鐘의 주요한 모티프인 樓閣이나 僧侶 등의 線的인 표현이 거의 보이지 않는 것이 특이점인데, 이것은 元末의 雲山圖보다는 古式인 高

克恭의 〈雲橫秀嶺圖〉에 가까우며, 그리고 여기에 江南山水의 廣闊한 水面表現이 折衷되어 있는 雲山圖로 이해된다.

九州國立博物館 소장 〈瀟湘八景圖〉의 洞庭秋月은 華北系의 山容에 江南系의 드넓은 水面, 거기에 雲林과 屋舍 등 雲山의 모티프를 折衷한 작품인데 元末 張羽의 “唐子華雲山歌” 등에서 이러한 折衷畫風을 읊고 있고, 方從義의 〈雲山圖卷〉이 이러한 折衷樣式을 보이는 점에서 朝鮮初期에도 이러한 작품이 雲山圖라 불렸을 가능성이 높다는 것을 논했다.

傳玉潤筆 〈雲山圖〉는 玉潤의 작품으로 전하던 것이나 近年에 朝鮮時代의 작품으로 수정되었으며 本稿에서는 山稜의 點描나 山面의 線描 등이 短線點皴의 초기적인 특징이 보여 조선시대의 15세기말경의 작품이라 보았다.

이상과 같이 朝鮮初期 雲山圖는 다양한 화풍의 절충적인 경향이 보인다. 이러한 경향은 元代 復古主義에 의해 탄생한 折衷畫風인 高克恭系 雲山에서 비롯된 것으로 그 思潮가 朝鮮初期 畫壇에도 영향을 주어 다양하게 折衷되고 재해석된 朝鮮初期 특유의 雲山圖가 그려지게 된 것이다.

(平成 31 年度美術史學專攻 博士後期課程單位取得退學)

